

---

# Roztrzęsania i rozbiory

---

## Hermeneutyka poetyckiego głosu w najnowszych badaniach literackich

---

Joanna Dembińska-Pawelec

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, s. 183–197

---

DOI: 10.18318/td.2024.3.11 | ORCID: 0000-0001-7242-381X

---

**W** kulturze audialnej ostatnich lat niemal naturalne stało się słuchanie poetów, którzy czytają własne wiersze. Sprzyja temu możliwość utrwalania zapisów cyfrowych i wykorzystywania zasobów platform internetowych. Odczytują utwory bez aktorskiej deklamacji, są w tym naturalni, fizyczni, ograniczeni materialnością własnego ciała<sup>1</sup>. Zapisany audialnie głos, zauważa Dominik Antonik, „działa jak intensywny znak obecności i pozwala w afektywny sposób doświadczyć spotkania z autorem”<sup>2</sup>. Wsłuchując się w brzmienie jego głosu, pozostajemy z nim w intymnej relacji, odkrywamy nadawaną intonację, słyszymy pauzy, zawieszenia artykulacji.

- 
- 1 Na somatyczne aspekty głosu zwracał uwagę Roland Barthes. Zob. tenże, *Ziarno głosu*, przeł. J. Momro, „Teksty Drugie” 2015, nr 5; tenże, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
  - 2 D. Antonik, *Audiobook. Od brzmienia słów do głosu autora*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 139. Por. tenże, *Dźwięki: pisarz mówi*, „Dwutygodnik” 2015, nr 10.

Recenzja książki: A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording after World War II*, Harvard University Press, Cambridge, MA – London 2021.

---

### Joanna Dembińska-Pawelec

– prof. dr hab., pracuje w Instytucie Polonistyki na Wydziale Humanistycznym UŚ. Zajmuje się poezją współczesną, genologią oraz interferencjami literatury i sztuki. Autorka książek: *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka* (1999), *Villanella. Od Anonima do Barańczaka* (2006), „Poezja jest sztuką rytmu”: *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak) (2010), *Arabeska. Szkice o poezji* (2013), *Sens życia, sens wiersza. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka* (2021). Wraz z prof. Constantinem Geambașu przygotowała publikację wyboru wierszy w języku rumuńskim Stanisława Barańczaka *Mușcă-ți limba. Antologie de versuri* (București 2018) oraz Adama Zagajewskiego *În căutarea luminii. Antologie de versuri* (București 2018).

Głos poety daje nam wiersz w niepowtarzalnym uobecnieniu, konkretyzacji fenomenologicznej.

Tekst utworu lirycznego w postaci wydrukowanej na stronie nauczyliśmy się poddawać badaniom za pomocą narzędzi poetyki. A czy można w podobny sposób analizować głos, także głos poety odczytującego własny wiersz? Badać go narzędziami, które w wymierny sposób ukażą jego specyfikę, cielesną naturę, wyjątkowość? Odpowiedź pozytywną przynosi książka Aleksandry Kremer *The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording after World War II* wydana przez Harvard University Press w 2021 roku<sup>3</sup>. Mieści się ona w szeroko pojętym obszarze *sound studies*<sup>4</sup>. Ta szybko rozwijająca się gałąź nauki o interdyscyplinarnym charakterze wzrasta, co zauważył Dariusz Brzostek, „w antropologicznej szczelinie, w której «dźwięki pozostają dźwiękami», by użyć tu pamiętnych słów Johna Cage’a, i nie przekształcając się formalnie w muzykę”<sup>5</sup>. Otworzyło to szerokie możliwości badań zajmujących się procesami słyszenia i praktykami słuchania. Jak pisze Andrzej Hejmej, „*sound studies*, w najszerszym ujęciu, stają się próbą problematyzowania kwestii doświadczenia audialnego w wymiarach: biologiczno-psychologicznym, społeczno-kulturowym i antropologicznym, są reakcją na zmiany w sferze kultury i technologii”<sup>6</sup>. Zakres podejmowanych rozpoznań rozciąga się od antropologii zmysłów, studiów miejskich, pejzażu dźwiękowego, przez ekologię akustyczną, aż do nauki o nowoczesnych mediach i socjologii komunikacji audialnej. Zainteresowania audiosferą, a także koncepcją pejzażu dźwiękowego

3 A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording after World War II*, Harvard University Press, Cambridge, MA – London 2021.

4 *Sound studies* są odróżniane od *auditory culture*, które podejmują studia nad kulturą słuchania. O wewnętrznym zróżnicowaniu badań nad dźwiękiem zob. A. Lniak, *Ontoestetyka dźwięku i kultura słuchania. Dyskurs metateoretyczny sound studies*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, nr 4. Artykuł odnosi się m.in. do szeroko komentowanej w Polsce antologii tekstów z dziedziny *sound studies* w wyborze Christopha Coxa i Daniela Warnera *Audio Culture. Readings in Modern Music* z 2004 r. Zebrane tam teksty w tłumaczeniu na język polski zob. *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i red. Ch. Cox, D. Warner, przeł. J. Kutyla i in., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

5 D. Brzostek, *Tyrania oka, pokora ucha? O potrzebie sound studies*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 21. Zob. także J. Cage, *Wstęp do „Tematów i wariacji”*, przeł. J. Jarniewicz, w: *Kultura dźwięku*, s. 285. Aforyzm przywołany przez Dariusza Brzostka brzmi w całości następująco: „Brak celu (akceptacja ciszy) prowadzi ku naturze; rezygnacja z kontroli, niech dźwięki pozostaną dźwiękami”.

6 A. Hejmej, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Universitas, Kraków 2022, s. 13.

Raymonda Murraya Schafera<sup>7</sup> skłaniały badaczy, również w Polsce, do analizy zjawiska szumu, hałasu<sup>8</sup>, zgiełku<sup>9</sup> czy odgłosów somatycznych<sup>10</sup>.

W wyniku przekształcania paradygmatów kultury audialnej Hejmej proponuje zmianę spojrzenia na sposób istnienia literatury, dotychczas zdominowanej w badaniach przez perspektywę wzrokocentryczną i prymat pisma<sup>11</sup>. W jego ujęciu fenomen utworu literackiego przejawiałby się za pomocą głosu oraz skryptoralności, czyli czynności zapisywania jako transkrybowania głosu i świata dźwięków<sup>12</sup>. W konsekwencji prócz grafii utwór objawiałby także formę zjawiska akustycznego. „W społeczeństwie medialnym [– za uważa Hejmej –] literatura nie jest tylko tradycyjnie rozumianym tekstem, jest raczej tekstem, którego gwarantem staje się głos”<sup>13</sup>. Współcześnie utwór literacki, na przykład w postaci audiobooka<sup>14</sup>, często dociera do odbiorcy, mówiąc za Pierrem Schaefferem, w sytuacji akuzmatycznej – samego głosu oderwanego od wypowiadającej osoby, słyszanego w postaci reprodukcji dźwięku na nowoczesnych urządzeniach i nośnikach audio<sup>15</sup>. Otrzymujemy wówczas sygnał brzmieniowy, który można potraktować, jak chciałby ten twórca muzyki konkretnej i teoretyk słuchania, jako „obiekt dźwiękowy”, pozbawiony widzialnego źródła nadawczego, które ukryte jest niejako za przesłoną głośnika<sup>16</sup>. Tłumaczy:

7 R.M. Schafer, *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, w: *Kultura dźwięku*.

8 D. Brzostek, *Nasłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014.

9 *Przestrzeń zgiełku. Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. J. Harbanowicz, A. Janiak, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2012.

10 A. Regiewicz, *Audioantropologia odgłosu wobec somatopoetyki*, „Pamiętnik Literacki” 2023, nr 1. Por. także, *Słownik odgłosów somatycznych (na podstawie prozy polskiej po 1989 roku)*, słowol obraz terytoria, Gdańsk 2022.

11 A. Hejmej, *Słuchanie literatury w społeczeństwie medialnym*, „Teksty Drugie” 2021, nr 2,

12 A. Hejmej, *Skryptoralność*, s. 17.

13 Tamże, s. 18.

14 Uwarunkowania głosu w audiobooku analizował Dominik Antonik; zob. także, *Audiobook. Od brzmienia słów do głosu autora*.

15 P. Schaeffer, *Akuzmatyka*, przeł. J. Kutyła, w: *Kultura dźwięku*.

16 Tamże. „Obiekt dźwiękowy – tłumaczy Pierre Schaeffer – istnieje tylko o tyle, o ile istnieje ślepe słuchanie dźwiękowych skutków i treści: obiekt dźwiękowy przejawia się w pełni jedynie w doświadczeniu akuzmatycznym” (s. 109).

Oddzielenie widzenia i słyszenia zachęca do innego sposobu słuchania: słuchamy form dźwiękowych, jedynym naszym celem jest słyszeć je lepiej, aby móc opisać je za pomocą analizy treści naszych postrzeżeń [...] w rezultacie coraz uważniejszego i bardziej wyszukanego słuchania stopniowo odsłania nam bogactwo takiej percepcji<sup>17</sup>.

Taki właśnie sposób skupionego wsłuchiwania się w głos czytającego poety postulowała w 2015 roku Aleksandra Kremer<sup>18</sup>. Powołując się na Charlesa Bernsteina i jego książkę *Close Listening*, proponowała odejście od monopolu uważnego czytania na rzecz uważnego słuchania<sup>19</sup>. Jej praca *The Sound of M Polish Poetry* jest efektem takiego skupionego działania, wykorzystuje ponadto nowoczesne metody analizy fonicznej. O założeniach projektu badania głosu poetów pisała następująco:

Skupiam się bardziej na brzmieniach mowy poetów, a zwłaszcza na tych dźwiękach, które uzupełniają to lub przeczą temu, czego dowiadujemy się z druku. Pytam, które z tych dźwięków i jakie aspekty dźwięków słyszanych na nagraniach mogą wpływać na nasze postrzeganie czyjejs poezji. Fale dźwiękowe, które mnie interesują, to naturalnie fale głosowe; kiedy więc mówię o głosie, zakładam perspektywę lingwistyczno-akustyczną [...]. Aby uniknąć nieporozumień, zazwyczaj używam słowa „głos” w tym najbardziej dosłownym, fizycznym znaczeniu<sup>20</sup>.

Do badań Kremer wykorzystuje program komputerowy Praat, przeznaczony do naukowej analizy mowy i zjawisk fonetycznych<sup>21</sup>. Stworzony został przez profesorów fonetyki Paula Boersmy i Davida Weeninka z Instytutu Nauk Fonetycznych na Uniwersytecie Amsterdamskim. Umożliwia badania dźwięków, przede wszystkim jednak służy do badania mowy zarejestrowanej w pliku cyfrowym. Kremer poddaje analizie fragmenty nagrań, na których poeci czytają swoje wiersze, by uzyskać ich graficzną wizualizację. Dokonuje

17 Tamże, s. 108–109.

18 A. Kremer, *Głośna poezja. Uważne słuchanie w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.

19 Tamże, s. 108.

20 A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry*, s. 28. Wszystkie cytaty z książki podaję w moim tłumaczeniu.

21 <https://www.fon.hum.uva.nl/praat/> (3.06.2024).

także analiz porównawczych tego samego utworu odczytywanego w różnych okresach czasu. W przypadku Miłosza zestawia fragmenty wiersza wypowiedziane przez niego w języku polskim i angielskim. Wykresy zamieszcza w pracy, dając czytelnikom w sposób naoczny i obrazowy wgląd w wyniki badań. Na temat przyjętej przez siebie metody badań pisze:

Kiedy studiuję nagrania wszystkie te nagrania poetów, staram się ograniczać impresyjny charakter mojej percepcji, choć wiem, że pewne inklinacje są nieuniknione. Używam metody uważnego słuchania wspomaganego urządzeniem – to znaczy mojego własnego słuchania wspieranego i rozszerzonego przez narzędzia cyfrowe, w moim przypadku jest to program komputerowy Praat. Praat pomaga mi analizować fale dźwiękowe nagranych wykonań, ich wysokość, czas trwania, głośność i barwę. Te parametry odwzorowują prozodię mowy poetów: pauzy, akcenty, tempo, intonację i rytm. W ten sposób konfrontuję akustyczne pomiary wykonane przez Praat (takie jak zmiany w częstotliwości podstawowej) z moimi wrażeniami słuchowymi (zmiany wysokości tonu) i wiedzą lingwistyczną (rezultaty zmian intonacji). Poruszanie się między tymi trzema płaszczyznami jest często konieczne ze względu na niezwykłe cechy mowy poetów<sup>22</sup>.

W nawiązaniu do pionierskich prac z początku XX wieku Eduarda Siverisa, który inicjował badania filologii ucha (*Ohrenphilologie*), Katarzyna Kucia-Kuśmierska określa studia Kremer mianem hermeneutyki uważnego ucha<sup>23</sup>.

Autorka studiów nad głosem poetów zwraca uwagę na problemy terminologiczne pojawiające się na gruncie języka polskiego. W badaniach angielskich i amerykańskich w ostatnich dwudziestu latach zyskały popularność wyrażenia „poetry performance”, „poetry in performance” czy „performance word”<sup>24</sup>. W Polsce słowem „performans” określane są formy działań artystycznych na żywo, występy, spektakle, których podmiotem staje się ciało performerów. Z kolei głosowe występy poetów oznaczane są terminami: „recytacja”, „deklamacja”, „czytanie”, które zakładają wtórność głosu wobec

22 A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry*, s. 27.

23 K. Kucia-Kuśmierska, *Głos poety odzyskuje głos. O książce „The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording after World War II” Aleksandry Kremer*, „Konteksty Kultury” 2022, nr 1, s. 72.

24 A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry*, s. 31.

istniejącego tekstu. Najbardziej odpowiednim zatem wyrażeniem wydaje się „wykonanie głosowe” (*vocal performance*)<sup>25</sup>, bez wskazywania zależności między poezją i głosem.

Studia Aleksandry Kremer wyrastają z przeświadczenia, że poezja polska w sposób szczególny jest predestynowana do podejmowania studiów nad głosem poetów, może wręcz stać się laboratorium głosnych realizacji dźwiękowych. Źródłem tego jest spuścizna tradycji romantycznej, opartej na ludowych wzorcach oralnych, wskrzeszająca kult pieśni gminnej, improwizacji, profetycznych wizji wygłaszanych w natchnieniu. Przesłanie Mickiewicza zawarte w *Konradzie Wallenrodzie* zbudowało na długi czas niepodważalne przekonanie o wyjątkowej roli poety i niezniszczalnej sile poetyckiego słowa. Rozbiory, wojny, okresy emigracji przypominały i utrwały ten mit, aż stał się rodzajem paradygmatu polskiej kultury.

Głównymi postaciami książki *The Sound of Modern Polish Poetry* są poeci urodzeni (poza Julianem Tuwimem) w pierwszej połowie XX wieku: Aleksander Wat, Julian Przyboś, Anna Świrszczyńska, Czesław Miłosz, Anna Kamińska, Tadeusz Różewicz, Miron Białoszewski, Wisława Szymborska, Zbigniew Herbert, Krystyna Miłobędzka i Halina Poświatowska. Są to poetki i poeci wychowani w czasie silnego oddziaływania tradycji romantycznej, a zarazem kształtowania nurtów awangardowych i nowych wyrazów głosowej ekspresji, wielkiego powodzenia przedstawień kabaretowych, występów estradowych, ponadto rozwoju cywilizacji technicznej. Dla badań nad głosem nie pozostaje bez znaczenia, przypomina Kremer, że w 1925 roku zaczęło nadawać Polskie Radio, w którym pracowało wielu poetów, między innymi Julian Tuwim i Czesław Miłosz. Mieli tam okazję zetknąć się z procesem dokonywania nagrań i ich transmisją.

Kremer wykorzystuje zasoby wielu archiwów dźwiękowych rozrzuconych po całym świecie, które precyzyjnie dokumentuje w przypisach. Jak przyznaje, o poszukiwaniach analizowanych nagrań mogłaby powstać osobna książka. Na temat zebranego zasobu materiałów dźwiękowych pisze:

W tej książce badam wiele wykonań głosowych w kontekście ich archiwalnych „okazjonalnych” nagrań. Są to zarejestrowane głosne czytania poezji i audycje radiowe [...]. Jednocześnie badam również nagrania, które przygotowano z myślą o upowszechnianiu przez media, w tym emitowane, nagrywane w samotności lub mające na celu oddziaływanie długo

25 Tamże, s. 32.

po ich zarejestrowaniu. Normalnie ta kategoria obejmowałaby głównie nagrania studyjne, ale w polskiej praktyce poetyckiej różne ośrodki i lokalizacje, w tym prywatne mieszkania, często były wykorzystywane jako miejsca nagrań<sup>26</sup>.

Prawdopodobnie najstarszy zachowany głos poety czytającego własny wiersz należy do Juliana Tuwima i został zarejestrowany w 1943 roku w Stanach Zjednoczonych. Poeta przebywał wówczas w Nowym Jorku. Jak ukazuje Kremer, w Ameryce dostępne były wówczas nowe technologie zapisu dźwiękowego, między innymi rozmieszczone na nowojorskich ulicach kabiny Voice-O-Graph, umożliwiające nagranie jednonminutowych wypowiedzi na płycie o 78 obrotach na minutę. Funkcjonowały one jak pocztówki dźwiękowe, które zastępowały odręcznie pisane listy. Tuwim postanowił zrobić prezent bożonarodzeniowy swojej siostrze, przebywającej wtedy w Londynie. Nagrał sześciominutowy zapis głosowy, zawierający odczytany przez siebie wiersz pochodzący z *Kwiatów polskich*, ówczesnie znany pod tytułem *Grande Valse Brillante*. Najstarszy głos kobiecy również został zarejestrowany w Stanach Zjednoczonych; należy do Haliny Poświatowskiej, którą nagrał krewny w 1959 roku. Zapis dźwiękowy jest niespełna dwuminutowy i prezentuje dwa odczytane przez poetkę wiersze miłosne, utrwalone na magnetofonie szpulowym, który wchodził wtedy w Ameryce do użytku i postrzegano go jako nowinkę technologiczną. Oba nagrania, Tuwima i Poświatowskiej, powstały w kręgu domowym i traktowane były jako pamiątka rodzinna, taśma z głosem poetki została po jej śmierci подарowana matce. Kremer poddaje je procesowi uważnego słuchania, ale obserwacje sytuuje na szerokim tle informacji biograficznych, historycznych, kulturowych, także technicznych związanych z zapisem dźwięku. Dopiero powiązanie tych kontekstów umożliwi zrozumienie, dlaczego Tuwim, rozpoczynając wiersz reminiscencjami dawnych przeżyć, czytał głosem energicznym, pełnym emocji, a kończył wolniejszym, ścisłym, z nutą rezygnacji, i dlaczego w kruchym głosie Poświatowskiej słychać niepewność, ale też siłę życia. Taka strategia budowania kręgów hermeneutycznych, które prowadzą do uważnego, rozumiejącego i coraz bardziej skupionego słuchania, towarzyszy zamysłowi tej pracy i sprawia, że opowieść Kremer jest za każdym razem wciągająca i ciekawa.

Nagraną z zarejestrowanym głosem Czesława Miłosza pozostało na szczęście wiele, stanowiąc bezcenne świadectwo jego wymowy i interpretacji wierszy. Kremer sięga do początków jego przygody z utrwalaaniem głosu, do czasu,

26 Tamże, s. 32.

gdy rozpoczął pracę na uniwersytecie w Berkeley. Zygmunt Hertz poprosił przyszłego noblistę o dokonanie nagrań swoich wierszy na taśmie, którą będzie można przemieścić do Polski. Ostatecznie Miłosz zgodził się i w 1961 roku nagrał partię swoich wierszy, które Stanisław Stomma i kardynał Stefan Wyszyński przewieźli do kraju. Poeta początkowo nie był przekonany do inicjatywy Hertza, ale szybko docenił wartość głosowego zapisu, który współgrał z jego – wypracowaną, ocalającą – filozofią języka przyjętą na emigracji<sup>27</sup>. Potrzeba ochrony mowy pośrednio wiązała się także z nowo poznanymi formami kultury amerykańskiej, w której popularne były spotkania z pisarzami czytającymi swoje utwory. Miłosz był również na nie zapraszany, występował między innymi w Yale University, Guggenheim Museum czy State University of New York at Stony Brook. Z czasem znalazł nawet upodobanie w takiej formie kontaktów z czytelnikami<sup>28</sup>. Kremer w omawianym studium stawia hipotezę, że autor *Ocalenia*, przekładając własne wiersze z języka polskiego na angielski, kształtował analogiczną linię intonacyjną, by czytać je tak, jak wiersze w języku rodzimym. Dowodzi tego w szczegółowej analizie porównawczej fragmentów *Piosenki o końcu świata*, czytanej przez poetę w wersji polskiej i angielskiej<sup>29</sup>. Powtarzalny schemat intonacji z tym samym układem spadków i wznoszeń, paralelność konstrukcji rytmicznych i anaforycznych ukazują wyraźne podobieństwa obu wersji językowych wiersza. W rozmowie z Renatą Górczyńską Miłosz wspominał: „mam takie wiersze-piosenki, gdzie istnieje pewna melodia. *Piosenka o końcu świata* ma melodię, którą wydobywam podczas recytacji”<sup>30</sup>. Ta właśnie warstwa intonacyjno-brzmieniowa zostaje

27 Zob. Czesława Miłosza *autoportret przekorny*, rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988. Miłosz mówił m.in.: „Możliwe, że fakt, że znalazłem się izolowany od Polski [...] musiałem zamieszkać w polskiej literaturze, zrobić z tego swój dom, [...] cała przeszłość języka ukazuje się jako jeden mój pałac, który zwiedzam. Pójdę do tego pokoju, otworzę te drzwi” (s. 48).

28 W rozmowie z Aleksandrem Fiutem odnaleźć można fragment odnoszący się do autorskiego spotkania Miłosza, z którego wynika, że przykładał on wagę do dźwiękowej realizacji poezji. Noblista mówił: „Jeśli Pan mnie wczoraj słuchał uważnie, zauważył Pan, że czytając, silnie zaznaczam koniec każdego wersu, prawda? Więc jest pewna struktura rytmiczna, której ja nie będę analizować, bo piszę przecież nie obliczając, nie licząc na palcach [...] odczuwam swoją poezję jako poezję inkantacyjną. [...] sens formułuje się w zdaniu, od razu w rytmice”; tamże, s. 44-45, 47.

29 A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry*, s. 88-91.

30 R. Górczyńska, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 212.

powielona w przekładach utworów lirycznych. Jeszcze szczegółowiej ów proces ukazuje Kremer na przykładzie fragmentów *Gucia zaczarowanego*<sup>31</sup> oraz *Mittelberghheim*<sup>32</sup>, które poddaje analizie w programie Praat. Z uwagi na aspekt audialny ciekawym przykładem jest również *Świat (poema naiwne)*. Poemat został przetłumaczony na język angielski, Miłosz jednak nie był zadowolony ze zbyt wiernego efektu. Dokonał więc nowego przekładu, dążąc do uzyskania naiwnej prostoty oryginału. Jak komparatystycznie ukazuje Kremer, Miłosz zrezygnował ze stałego metrum na korzyść składni naśladowującej polską wersję tekstu i zarazem upodobnionej do jej brzmienia w trakcie deklamacji<sup>33</sup>.

Na zasadzie zestawienia z Miłoszem ukazana została Julia Hartwig, podobnie jak on poetka i tłumaczka literatury. W latach 1947-1950 mieszkała i pracowała we Francji, a w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych kilkakrotnie przebywała w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie. Inaczej jednak niż w wypadku noblisty jej pobyty były legalne, wracała do Polski, utrzymywała stały kontakt z publicznością czytającą. Te okoliczności sprawiły, że jej sytuacja egzystencjalna nie była naznaczona tak dramatycznymi decyzjami. Podobnie jak Miłosz, co ukazuje Kremer, Hartwig w czasie pobytu w Ameryce pod wpływem doświadczenia przekładowego uprościła składnię. Jej poetykę cechuje klarowność stylu, spokojna elegancja. Pozostawione nagrania dźwiękowe, na których czyta swoje wiersze, ujawniają jej kobiecą dystynkcję, a także zdystansowanie i dyskrecję.

Zupełnie inny rodzaj realizacji dźwiękowych przedstawiają nagrania pozostawione przez Mirona Białoszewskiego. Jak zaznacza Kremer, autor *Obrotów rzeczy* był jednym z pierwszych pisarzy, którzy zakupili magnetofon. Białoszewski nagrywał na nim czytane przez siebie utwory dla niewidomej przyjaciółki i poetki Jadwigi Stańczakowej, pozostały też głośne realizacje domowych przedstawień Teatru Osobnego czy audycje radiowe<sup>34</sup>. Kremer

31 A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry*, s. 91-94.

32 Tamże, s. 95-102.

33 Tamże, s. 104-107.

34 Ocalałe nagrania były już przedmiotem zainteresowania badaczy; zob. J. Kopciński, *Człowiek transu. Magnetofonowe sesje Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4; K. Cudzych-Budniak, *Dynamika muzyczna w poezji na podstawie nagrania „Miron Białoszewski plays Adam Mickiewicz «Dziady»”*, w: *Potencjał wiersza*, red. W. Sadowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013; A. Hejmej, *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego*, w: tegoż, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Universitas, Kraków 2012. Por. także J. Kopciński,

w analizach cofa się do dzieciństwa Białoszewskiego, akcentując rolę rodziny podtrzymującej tradycję głośnego czytania, dziecięce zainteresowania folklorem ulicznym, ceremoniałami liturgicznymi i procesjami. Wskazuje na rolę przedstawień Teatru na Tarczyńskiej i Teatru Osobnego, na których, mówiąc słowami Jacka Kopcińskiego, dokonywało się performatyzowanie poezji<sup>35</sup>. Na tym biograficznym tle badaczka analizuje fragmenty zarejestrowanych wystąpień Białoszewskiego, z uwagą wsłuchując się w autorskie nagrania. Wykorzystuje również program Praat, by graficznie zwizualizować głosowe wykonania *Potęgi mrówkowca*, jak pisze, w tonacji wznoszącej odtwarzające „wertikalny ruch poematu”<sup>36</sup>. Podobnie na wykresach możemy porównywać wypowiedziany przez poetę w różnych okresach słynny fragment „szara naga jama” z utworu „*Ach, gdyby, gdyby nawet piec zabrali...*” *Moja niewyczerpana oda do radości*<sup>37</sup>. Owe teksty dźwiękowe Białoszewskiego<sup>38</sup> są powtarzalne, aktorsko wybrzmiałe, o wyrazistej formie ekspresji. Poeta, zauważa Kremer, przekształca wiersz w performans, w „celebrację świeckich tajemnic”<sup>39</sup>.

Domowe spotkania przypominające salon literacki organizowała również Wisława Szymborska. W odróżnieniu jednak od Białoszewskiego krakowska poetka nie czytała na nich swoich wierszy. Mogły na nich zabrzmieć limeryki we wszelkich ich odmianach, jednak jej utwory poetyckie pojawiały się wyłącznie na wieczorach autorskich. Tworzone przez Szymborską wiersze wolne są skupione na konstrukcji zdań, a nie na warstwie melicznej. Stąd na spotkaniach z publicznością, gdy czytała utwory, modułowała głos, zawieszala go, zmieniała tempo zgodnie z wymogami składni i interpunkcji. Stwarzała wrażenie kolokwialnej rozmowy, czasem zabarwionej ironią, nutą żartu. Kremer wsłuchuje się w te realizacje głosowe, dokonuje również badania programem Praat fragmentu wiersza *Szkielet jaszczura* i zwraca uwagę na aspekt humorystyczny wykonania, którym

---

*Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1997.

35 J. Kopciński, *Człowiek transu*, s. 214.

36 A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry*, s. 148-149.

37 Tamże, s. 150-153.

38 Utwory Białoszewskiego przeznaczone do autorskiego wykonania na głos Andrzej Hejmej określa mianem tekstu dźwiękowego; zob. tenże, *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego*, s. 140-142.

39 A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry*, s. 153.

poetka zjednywała sobie sympatię słuchających. Badaczka przywołuje tradycje rodzinne, okoliczności życia, by wydobyć elegancki, powściągliwy i pełen dystynkcji styl bycia Szymborskiej, widoczny w trakcie odczytów na wieczorach autorskich.

Kolejny rozdział poświęcony jest poetyckim testamentom audialnym (*poetic audio testament*), jak określa je Kremer<sup>40</sup>. Badaczkę interesują późne, niejako przedśmiertne nagrania poetów, które można uznać za ostatnie słowa autora i w których zawiera się ich osobiste przesłanie. Twórcą szczególnym pod tym względem jest Aleksander Wat, nagrywający swoje utwory, propagujący tę formę rejestracji literatury, wreszcie także uznawany za pisarza, który powołał nieformalny klub magnetofonczyków, jak żartobliwie pisał Zbigniew Herbert. Autor *Ciemnego świecidła*, poeta awangardowy, więzień polityczny, skazaniec osadzony w łagrach, zesłaniec do Kazachstanu, od 1953 roku w wyniku wylewu cierpiał na ciężką chorobę, określaną jako zespół opuszkowy Wallenberga. Narastające dolegliwości coraz bardziej utrudniały mu egzystencję oraz pracę pisarską. Przebywając na emigracji, pracował na uniwersytecie w Berkeley, gdzie zaproponowano mu nagrywanie wspomnień. Od czerwca 1965 roku Czesław Miłosz prowadził z Watem rozmowy, które rejestrował na taśmach. W druku ukazały się pośmiertnie staraniem żony Oli Watowej pod tytułem *Mój wiek*. Nagrania z tych sesji Adam Dziadek nazywa „przed-tekstem”<sup>41</sup>. Doświadczenie wyniesione ze współpracy z Miłozsem przekonało Wata do audialnej formy zapisu oraz zachęciło do podejmowania własnych prób fonograficznych i utrwalania tworzonych wierszy. Jak ukazuje Kremer, na prośbę redaktorów rozgłośni Radia Wolna Europa Wat przygotował dwudziestominutową taśmę, na której zarejestrował czytane utwory. Krótco przed jego śmiercią wyemitowano zaledwie trzy z nich z uwagi na słabą jakość techniczną. W archiwum Beinecke Library na Uniwersytecie Yale przechowywane są taśmy z przygotowań i nagrań wierszy *Ciemnego świecidła*, tomiku, który pośmiertnie ukazał się w Paryżu w 1968 roku. Kremer omawia audialny zapis Watów w sposób szczególny, również z analizą programu Praat, zajmuje się napisaną wiosną 1967 roku *Odą III*, którą określa

40 Tamże, s. 173.

41 A. Dziadek, *Wstęp*, w: A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, przedmowa i wywiady C. Miłosz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2023, s. XXXVIII. „Po ukończeniu nagrań – zaznacza Dziadek – konieczna stała się ich transkrypcja i przygotowanie podstawy tekstu przeznaczonego do edycji. [...] Ostatecznie to Ola Watowa podjęła się trudu wielokrotnego odtwarzania nagrań, wsłuchiwania się w nie i spisywania tekstu rozmów na maszynie” (s. XXXVIII-XXXIX).

mianem audiotestamentu<sup>42</sup>. Badaczka odnotowuje cechy somatyczne i zapis cierpienia oraz bólu dające się usłyszeć w głosie poety.

Kolejny głosowy testament omawiany przez Kremer pozostawił Zbigniew Herbert. W latach sześćdziesiątych i na początku siedemdziesiątych poeta był częstym gościem w audycjach Polskiego Radia, w trakcie których czytał swoje wiersze. Emitowane były też słuchowiska tworzone na podstawie jego utworów dramatycznych, które nazywał sztuką na głosy. Tę działalność artystyczną autora *Jaskini filozofów* wielostronnie przedstawił Jacek Kopciński<sup>43</sup>. Autorkę *The Sound of Modern Polish Poetry* zainteresowały nagrania głosu Herberta dokonane krótko przed śmiercią poety, które również można traktować jako audiotestament. Od lat osiemdziesiątych poeta stale podupadał na zdrowiu, zdiagnozowano u niego problemy z płucami i górnymi drogami oddechowymi, co utrudniało mu emisję głosu. Kiedy wiosną 1998 roku szczęśliwie odzyskał możliwość mówienia, pisze Kremer, Polskie Radio Kraków zwróciło się do niego z prośbą o zarejestrowanie jego wykonań głosowych, które miały się ukazać na kasetach i płycie CD. Herbert był bardzo zadowolony i zaangażowany w realizację projektu, mimo że wypowiadał się właściwie ochryplym, skrzypiącym szeptem. Nagrano wówczas dwadzieścia odczytanych wierszy, zaledwie pięć z nich udało mu się usłyszeć przed śmiercią. Kremer poddaje audialny zapis analizie przez uważne słuchanie i podkreśla powściągliwość, sceptycyzm oraz delikatną autoironię słyszaną w głosie Herberta, która równoważyc ma wzniosłość poetyckiego przesłania.

Poetycki testament audialny dostrzega autorka *The Sound of Modern Polish Poetry* także w nagraniu głosu Anny Kamieńskiej. Poetka została w 1981 roku poproszona przez pracowników Muzeum Literatury o wypowiedź na temat twórczości i odczytanie swoich wierszy. Miała wtedy sześćdziesiąt jeden lat, a jednak, jak podkreśla Kremer, potraktowała fonograficzny zapis jako przesłanie dla czytelników przyszłości. W istocie było to ostatnie nagranie w jej życiu. Kremer zestawia wypowiedź Kamieńskiej z fragmentem jej *Notatnika* z 1972 roku, w którym poetka opisała wrażenie z odsłuchania płyty winylowej zawierającej głos jej nieżyjącego męża Jana Śpiewaka. Dobiegający z gramofonu dźwięk odebrała wówczas jak duchowe zjawienie się mężczyzny. Paralela ta rzuca światło na zarejestrowaną wypowiedź Kamieńskiej, która pragnie, by odsłuchanie jej głosu było duchowym przywołaniem jej w przyszłości.

42 A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry*, s. 186-197.

43 J. Kopciński, *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Więź, Warszawa 2008.

W ostatnim audiotestamencie zapis dźwięku należy do Anny Świrszczyńskiej. Podobnie jak w przypadku Kamińskiej, w Muzeum Literatury dokonano nagrania, na którym poetka czyta swoje wiersze. Program wyemitowano niedługo po siedemdziesiątych urodzinach autorki tomu *Jestem baba*. Kremer analizuje audialny przekaz całego spotkania i podkreśla skromne, przyjazne wobec interlokutora zachowanie Świrszczyńskiej. Brzmienie jej głosu zarejestrowanego na taśmie wydaje się bliższe kulturowym stereotypom kobiecości, niż mogą sugerować to jej wydrukowane utwory. Wizerunek dźwiękowy sprawia wrażenie nieco łagodniejsze niż feministyczny przekaz jej tekstów. W sposób szczególny, również z pomocą programu Praat, Kremer pochyła się nad ostatnim wierszem zarejestrowanym na taśmie, zatytułowanym *Życiorys*, opowiadającym o dramatycznych zdarzeniach egzystencji, o śmierci za życia i konieczności codziennego zmartwychwstania. Jak pisze badaczka, słuchanie nagranych spotkania i głosu dawno zmarłej poetki może wydawać się rodzajem jej kolejnego zmartwychwstania.

Ostatni rozdział poświęcony jest fonograficznym zapisom głosu Tadeusza Różewicza. Poeta wielokrotnie deklarował, że nie lubi czytać swojej poezji. Zdawał sobie sprawę, iż wypowiada słowa słabo, zbyt cicho, bez starannej dykcji i nie jest w stanie zadowolić oczekiwani słuchaczy, przyzwyczajonych do deklamacji aktorskich. Kremer zwraca jednak uwagę, że mimo deklaracji Różewicz nadzwyczaj często zgadzał się na głosowe występy oraz zapis recytacji zarówno w Polsce, jak i w wielu miejscach za granicą. W tym paradoksie badaczka upatruje celowe działanie poety, dostrzega także sygnał przemiany kulturowej w Polsce, szczególnie jaskrawo widoczny na tle poetyckich praktyk deklamacyjnych Juliana Przybosa. Różewicz zrywa z praktyką wypracowanych występów, jego czytanie wierszy przypomina swobodną mowę. Kremer przywołuje nagrania głosowe autora *Niepokoju* z wielu okresów, poddaje analizie w programie Praat różne fragmenty *Listu do ludożerców*, by pokazać za każdym razem odmienne, niepowielające wzorca rytmicznego, zdane na przypadek, samopoczucie, stan zdrowia realizacji czytania wierszy. Różewicz, zdaniem badaczki, zapoczątkował w Polsce nurt autorski odczytywania poezji, który, jak na Zachodzie, zyskał uznanie słuchaczy. W tym samym porządku lektury umieszcza Kremer nagrania głosowe Krystyny Miłobędzkiej, wspomnianej w epilogu. Poetka, która zdobyła uznanie dopiero pod koniec życia, kontynuuje model autorskiego czytania, a jej powolny, pełen zawahań głos pozwala usłyszeć somatyczne doznania cierpienia.

Książkę *The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording after World War II* można uznać za swoistą historię polskiej poezji XX wieku. Skierowana

jest do zachodniego odbiorcy, stąd czasem pojawiają się w niej informacje dla nas oczywiste i znane, ale polski czytelnik odnajdzie w niej również historię poezji, choć nieoczywistą, przedstawioną w ujęciu audialnym, skupioną na głosach poetów, na możliwościach fonografii, na pozostawionych czy wręcz ocalałych nagraniach dźwiękowych. Towarzyszy tym studiom skrupulatnie zbierana bibliografia książek, artykułów, źródeł fonograficznych z wielu archiwów dźwiękowych. Stanowi ona gruntowne dopełnienie toku rozważań. Jest także cennym zbiorem dla badaczy chcących podjąć analizy audialne. Praca Kremer otwiera bowiem nową perspektywę badań w obszarze *sound studies*, którą można nazwać hermeneutyką głosu, a w szczególności hermeneutyką poetyckiego głosu. Wykorzystanie programu Praat daje możliwość naukowej analizy wykonania głosowego, studiów porównawczych, uzupełniających praktykę uważnego słuchania. Jednak sama wizualizacja parametrów akustycznych na wykresie niewiele jeszcze wnosi do rozpoznania fenomenu głosowego. Stąd też Kremer tworzy hermeneutyczne kręgi, w których pojawia się aspekt historii, kultury danego czasu, techniki fonograficznej oraz szczegółów biografii. Dopiero ten rozbudowany antropologiczny kontekst, potwierdzony wizualizacją dźwięku, przybliża do uchwycenia niepowtarzalnej wyjątkowości zarejestrowanego głosu poety.

W kwietniu 2023 roku uczestniczyłam w konferencji naukowej „Dźwięk. Głos. Literatura” zorganizowanej przez Katedrę Teorii Literatury Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, na której referat prezentowała także Aleksandra Kremer. Poświęcony był poetyckim występom Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego<sup>44</sup>, poety o być może najbardziej intrygującej emisji głosu. W jej interpretacji konteksty mające charakter biograficzny, kulturowy, etnologiczny coraz bardziej przybliżały przez praktykę uważnego słuchania do fenomenu wypowiedzi autora *Liber mortuorum*, a program Praat w naoczny sposób obrazował intuicje słuchowe. Już ten przykład pokazuje, jak interesujące możliwości badań stoją przed hermeneutyką poetyckiego głosu.

---

<sup>44</sup> Por. artykuł Aleksandry Kremer *Postpamięć w występach poetyckich Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego* w tym numerze.

## Abstract

---

**Joanna Dembińska-Pawelec**

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

*The Hermeneutics of the Poetic Voice in Recent Literary Research*

The article discusses the latest research on poetry performance in Polish literature. At the outset, the author situates it within the scope of sound studies as well as acoustic philology and audio anthropology. Then, the author focuses on Aleksandra Kremer's book *The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording After World War II* and the research methods presented there for studying vocal performance. Kremer refers to Charles Bernstein's concept of close listening, which she enriches with analyses using the computer program Praat, designed for scientific analysis of speech and phonetic phenomena. Kremer analyzes the sound waves of recorded poetic performances. Using this method, she examines recordings of Czesław Miłosz, Julia Hartwig, Miron Białoszewski, Wisława Szymborska, Aleksander Wat, Zbigniew Herbert, Anna Kamieńska, Anna Świrszczyńska, Tadeusz Różewicz, and Krystyna Miłobędzka. The author of the article notes that Kremer's close listening studies have a hermeneutic character, encompassing biography, history, and culture. This extensive anthropological context, supported by sound visualization, brings us closer to capturing the phenomenon of the poet's recorded voice.

## Keywords

---

sound studies, acoustic philology, poetry performance, computer program Praat, modern Polish poetry